

VARIAS OBRAS DE COFFERMANS Y UNA DE VAN DER STOCKT, EN MADRID

por

ELISA BERMEJO

Recientemente publicamos un amplio trabajo dedicado a pinturas de Coffermans conservadas en España¹. La abundancia de tablas de su mano, existentes en nuestro país, junto al eclecticismo arcaizante del pintor nos inclinó, entonces, a reunir sus obras por asuntos ya que, su cronología conocida, no muestra una evolución de estilo con caracteres suficientes para permitir una ordenación por fechas. Por estas razones las repartimos en tres grandes grupos: *Pinturas con escenas de la Vida de Cristo*, trabajo al que aludimos más arriba, *Pinturas con escenas de la Vida de la Virgen*, y *Santos*, pendientes de publicación. El tema, *Aspectos inéditos del arte en Madrid y su provincia*, propuesto para las *II Jornadas de Arte*, organizadas por nuestro Instituto, nos animó a presentar, aquí, algunas obras de Coffermans conservadas en Instituciones públicas y colecciones privadas madrileñas.

De alguna de estas obras se tenían noticias parciales, absolutamente incompletas sin que, además, nunca se hubiera publicado ilustración. Otras se habían reproducido pero con una atribución equivocada y, también, damos a conocer una tabla inédita, en todos los aspectos, y del mayor interés para añadir al catálogo de pinturas de Coffermans.

Tríptico de la Anunciación; izquierda *Visitación*; derecha *El Profeta Zacarías*. T. Centro 65×45 cm; Puertas 69×20,5 (cada una). Firmado y fechado en 1575, en el borde inferior de la puerta izquierda, Madrid, Parroquia de San Sebastián.

Lo más interesante, de este tríptico, es la puesta en escena de los temas representados para los que el autor utiliza una curiosa y complicada iconografía conocida, pero muy poco frecuente en la tradicional

¹ Elisa Bermejo, *Pinturas con escenas de la Vida de Cristo por Marcellus Coffermans, existentes en España*, «Archivo Español de Arte», 212, Madrid, 1980, págs. 409-448.

pintura flamenca dedicada a la interpretación de los asuntos escogidos (figuras 1 y 2).

En la *Anunciación*, de la tabla central, se representa a los protagonistas, en el primer plano de un amplio escenario con el habitual y simbólico jarrón de azucenas entre ambos. Lo curioso es que, al fondo del escenario, aparece un altar adornado con otros delicados jarrones de flores y dos candeleros con velas encendidas y sobre él, un retablo en forma de tríptico (fig. 3). En las pinturas, de las tres simuladas tablas se figuran escenas que, en la *Biblia de los Pobres* que es, seguramente, donde el pintor se ha inspirado, se ponen en relación con la Anunciación². En la puerta izquierda, del fingido tríptico, se representa el *Anuncio a San Joaquín* que aparece junto a su rebaño. En la pintura central, la *Aparición a Abraham de los tres ángeles mancebos*, presenta a los personajes sentados a la mesa, bajo un roble, donde se les sirve asado y tres pasteles de flor de harina bajo la curiosa mirada de Sara que asoma por la puerta de la casa que aparece a la izquierda (*Génesis*, 18-1-16). Uno de los ángeles predice a Abraham que, su mujer Sara a pesar de su avanzada edad, alumbrará a un hijo. De esta escena existen dos interpretaciones; en el arte bizantino los tres ángeles son símbolo de la Trinidad; en el arte de Occidente el anuncio del nacimiento de Isaac, el hijo de Sara, se considera como la prefiguración de la Anunciación de la Virgen³. La puerta derecha representa el *Vellocino o «toison» de Gedeón*, historia que se cuenta en el *Libro de los Jueces* (6-8) y el episodio se pone en relación con la Maternidad virginal de María⁴. En la Edad Media se representa a Gedeón como caballero con casco y cota de mallas, tal como aparece en nuestra pintura. El vellón mojado, es la imagen de la Virgen fecundada por el Espíritu Santo que hace descender, como el rocío, a Jesús en su seno y el aire que ha permanecido milagrosamente seco, en torno al vellón, simboliza su virginidad intacta. Ésta es, sin duda, la razón por la cual el episodio del *Milagro del Vellón* acompaña, en ocasiones, a la Anunciación porque se establece un paralelismo simbólico entre Dios haciendo caer rocío sobre el vellón, y la paloma del Espíritu Santo descendiendo al seno de la Virgen.

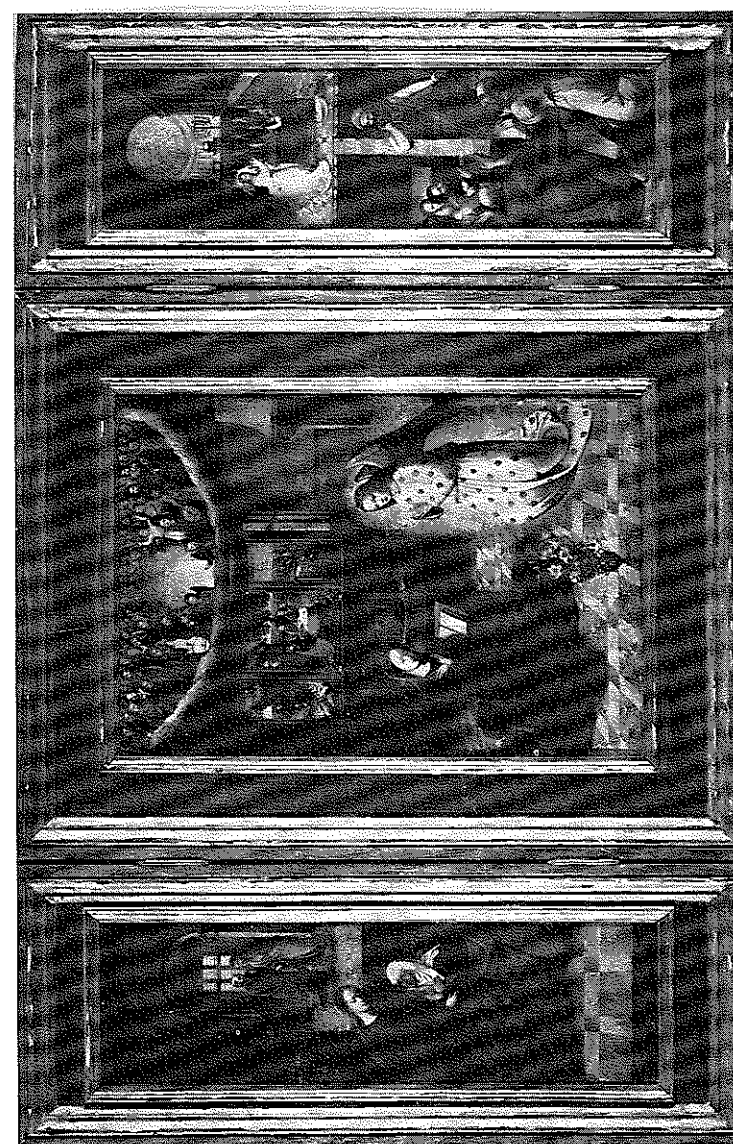
La parte superior de la pintura, con la *Anunciación* en la tabla central, presenta un rompimiento de Gloria, delimitado por una nube en arco a manera de bóveda celeste que une los dos ángulos y cierra un numeroso coro de ángeles músicos y cantores.

La *Visitación*, de la puerta izquierda, tiene un escenario dispuesto en dos espacios. En el primer plano se ve el encuentro de la Virgen con su

² E. Mâle, págs. 238-239, figs. 124 y 125.

³ L. Reau, *Iconographie de l'art Chrétien*, tomo II, *Iconographie de la Bible*, I. Ancien Testament, París, 1956, pág. 131.

⁴ *Ibidem*, I *Ancien Testament*, París, 1956, pág. 230, y II *Nouveau Testament*, París, 1957, pág. 85.



Figs. 1 y 2. MARCHIELUS COFFERMANS: Tríptico de la Anunciación y detalle de la firma. Madrid. Parroquia de San Sebastián



Fig. 3. MARCELLUS COFFERMANS: *Anunciación*. Tabla central del tríptico. Madrid. Parroquia de San Sebastián

prima Santa Isabel; unos escalones dan acceso a otra estancia a la que se pasa a través de un vano terminado en arco de medio punto y, en el centro, aparecen los dos personajes que representan a los maridos de las protagonistas femeninas. Al fondo otro vano, en arco, conduce a una estancia cerrada por ventanales que ofrece una interesante perspectiva con sentido de profundidad (fig. 4).

La puerta derecha concibe, también, la escena dividida en dos partes. En la superior, se ve el interior de un templo, con un altar en el centro y un ángel de pie que se dirige a Zacarías que aparece de rodillas. Probablemente representa la *Aparición del ángel a Zacarías*. En la parte inferior Zacarías con la misma indumentaria parece salir del templo, casi cerrado por una cortina y anunciar la Profecía en relación con la Encarnación de Cristo. Es, sin duda, esta relación lo que movió al pintor a incluir el asunto como puerta derecha del tema central donde se representa la *Anunciación* (fig. 5).

Los tonos empleados por el pintor reflejan gran riqueza cromática. La Virgen, tanto en la escena de la *Visitación* como en la de la *Anunciación*, viste túnica y manto de color verde musgo oscuro. Santa Isabel túnica azul intenso y manto rojo y estos mismos tonos más un gris violáceo aparecen, también, en la indumentaria de San José y San Joaquín. El Ángel de la *Anunciación* y el que figura en la tabla derecha, con Zacarías junto al altar, visten en tejido de un tono rosado salpicado con dibujo de corazones llameantes de matiz más intenso, tono que se repite en la parte superior de las alas y pasa a violáceo en la parte inferior. La aureola que envuelve al Ángel es de tono dorado muy luminoso. El ensolado del pavimento, el mismo en las tres tablas, va pintado en tonos gris, rosa muy tenue y blanco imitando la calidad del mármol.

El estilo del artista no permite establecer una evolución cronológica de su obra pero, en este tríptico, al interés iconográfico, ya comentado, se añade el de estar firmado y fechado por su autor en 1575, lo que lo convierte en el de fecha más avanzada dentro de la cronología conocida en la carrera artística de Coffermans.

Mesonero Romanos cita, en la Sala de Juntas de la Congregación de Arquitectos, de Madrid, un tríptico en tabla «de unos 90 cm. de altura por un metro poco más o menos de longitud que representa la *Anunciación* de Nuestra Señora, composición con multitud de figuras» y añade que la obra está firmada *Marcellus Coffermans pinxit, 1575*⁵. También recoge esta noticia Elías Tormo⁶, pero ninguno de los dos alude a los temas que figuran en las puertas del tríptico de la iglesia de San Sebastián, ni des-

⁵ *El arte en las iglesias de Madrid*, en la «Ilustración Española y Americana», 8 de diciembre de 1914, págs. 350-351.

⁶ E. Tormo, *Iglesias del antiguo Madrid*, 1927, pág. 345.

criben las interesantes escenas que las ilustran y que presentamos ahora por primera vez.

Díptico. Visitación y Anunciación.

Tabla. Madrid. Antigua propiedad Rafael García. Paradero actual desconocido.

La composición que Coffermans presenta en esta *Visitación* deriva, directamente, de Roger Van der Weyden y, concretamente, debió servirle de modelo el ejemplar del maestro bruselense, con el mismo tema, que se conserva en el Museo de Arte de Leipzig⁷. Las variantes entre las dos tablas son muy ligeras tanto en las actitudes e indumentarias de las dos protagonistas femeninas como en la arquitectura que les sirve de fondo (figura 6).

En la *Anunciación*, la dependencia de composiciones de Weyden es igualmente apreciable pero sin ajustarse exactamente a un modelo concreto. Su interés reside en el movimiento ascendente del ángel y en las curvas que dibuja su silueta, curvas que aparecen acentuadas por el halo luminoso sobre el que se recortan (fig. 7).

S. Sulzberger publicó un interesante trabajo en el que recoge otros ejemplares con idéntica composición, algunos procedentes de España y todos atribuidos a Coffermans⁸. Así la *Anunciación* del Museo de Wellington de Londres (T. 31×32 cm.) que formó parte de las colecciones reales de España como consta en los inventarios de 1772 y 1789 del Archivo del Palacio Real de Madrid, con atribución a la escuela de Durero⁹. Otro ejemplar, con el mismo asunto, que cita como procedente de España, es el de la colección Harrach, de Viena que, al parecer, fue adquirido en Madrid, en 1674¹⁰. Figuran, también, otras dos versiones de la *Anunciación* que se conservan una en el Museo de Dijón, con atribución a Goswin Van der Weyden y otra en la Galería Robert Finck, de Bruselas, allí atribuida a Isenbrant.

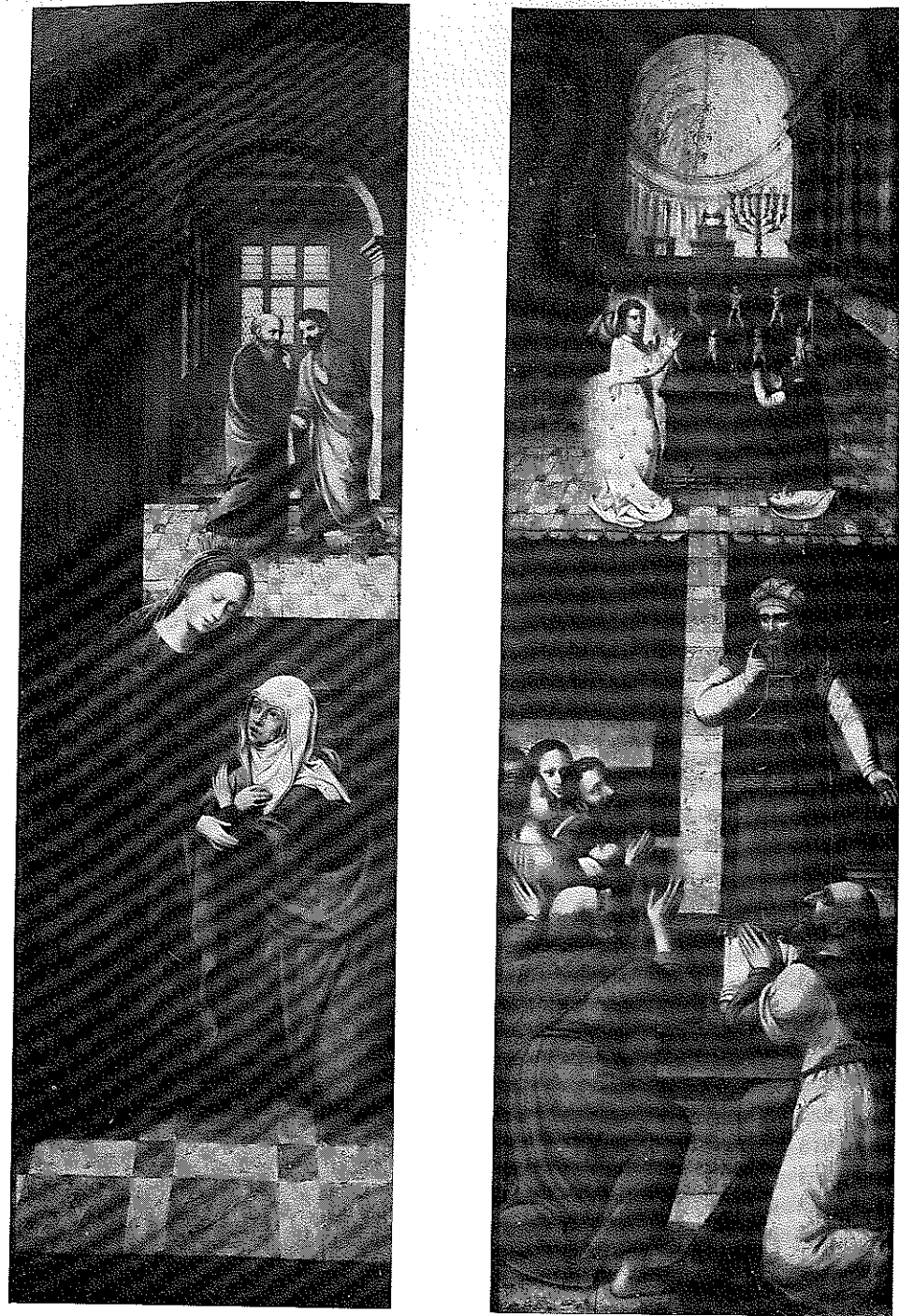
En el Museo de Bellas Artes, de Sevilla, se guardan otras dos tablas con la *Visitación* y la *Anunciación* (T. 76×30 cm cada una) que repiten las composiciones de las tablas madrileñas (figs. 8 y 9). Las variantes son mínimas, la más notable es que, en la *Anunciación* sevillana, aparece el tradicional jarrón de azucenas que no figura en la de Madrid. Aunque, las dos parejas de tablas, han debido de salir del pincel de Coffermans las de Madrid, que sólo conocemos por las fotografías, las calidades

⁷ M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. II, Bruselas, núm. 5, lám. 12.

⁸ S. Sulzberger, *Notes sur quelques tableaux flamands du XVI^e siècle. Problèmes et attributions*, en «Miscellanea Josef Duverger, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden», Gante, 1968, pág. 169.

⁹ E. Wellington, *A Descriptive and Historical Catalogue of the Collection of pictures and sculptures at Apsley House, London*, Londres, vol. I, 1901, pág. 194.

¹⁰ Catálogo, 1926, núm. 316, como «Escuela de Brujas: Ambrosius Benson».



Figs. 4 y 5. MARCELLUS COFFERMANS: *Visitación y Profecía de Zacarías*. Puertas del tríptico. Madrid. Parroquia de San Sebastián

parecen menos cuidadas que en las de Sevilla quizá debido a alguna desafortunada restauración ¹¹.

Tríptico de la Virgen con el Niño.

Tabla, centro 59,5×42,5; puertas 64×20,5 (cada una). Marco original. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, núm. 51.967.

En el centro, la *Virgen con el Niño* sentada entre dos ángeles músicos, el de la izquierda en actitud de ofrecer una fruta al Niño que se inclina hacia él. En lo alto otros dos ángeles, en vuelo, sostienen entre sus manos una corona, centrada sobre la cabeza de la Virgen. Al fondo hay amplia abertura en arco por la que puede verse un bello paisaje, que ocupa casi todo el ancho de la tabla (figs. 10 y 11).

En las puertas, inscripciones en oro sobre fondo negro. La de la izquierda dice: FOELIX/E SACRA/VIRGO/MARIA/ET OMNI/LAUDE DIGNIS/SIMA y la de la derecha: QUIA/EX TE/ORTUS/EST SOL/IUSTICIE/CHRUS/DEUS/NOSTER.

Al dorso lleva la inscripción: «S. Isidoro/del Can.º, Ant.º de Orozco, diólo a la Sacristía».

Lavalleye encuentra la pintura próxima al «Maestro del Tríptico Morrison» sobre todo, en cuanto a la presentación de los personajes del primer término por comparación con los de la tabla central, del tríptico de la colección Hugh Morrison en Fronthill (Londres), donde se conservaba antes de pasar al Museo de Arte de Toledo (Ohio) y por la que el anónimo pintor recibe este nombre. Pero, como se sabe, esta composición copia la de Memling del Tríptico de Viena ¹².

Friedländer cita una copia floja, de la tabla de Madrid, que fecha hacia 1530 en el Museo Provincial de Bonn (núm. 142; 84,5×57,5 cm.) ¹³.

En el Catálogo de la Exposición *Carlos V y su ambiente*, de Toledo, figuró como «anónimo flamenco del siglo XVI» ¹⁴ y en la Guía del Museo Arqueológico Nacional se dice: «próxima al Maestro del Tríptico Morrison» ¹⁵.

Sin embargo, ya don Manuel Gómez-Moreno, con ocasión de la Exposición de Barcelona, en 1929, la consideraba como «obra flamenca atribuida a Coffermans de principios de siglo XVI» ¹⁶.

¹¹ J. Hernández Díaz, *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid, 1967, núm. 524, da las de Sevilla como «díptico de escuela flamenca (?) del siglo XV».

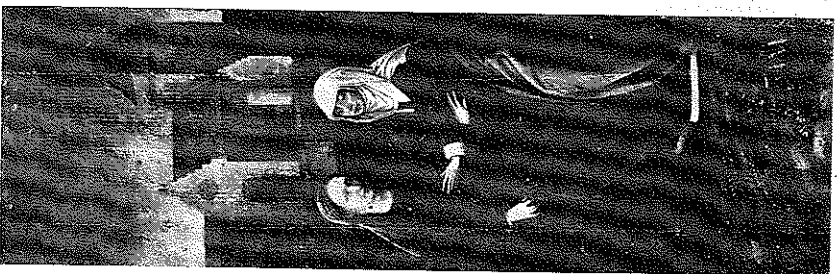
¹² J. Lavalleye, *Les primitifs Flamands ... Collections d'Espagne*, 1, Amberes, 1953, página 22, núm. 23, lám. XXVI.

¹³ Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. VII, Bruselas, 1971, núm. 81, lám. 70.

¹⁴ Catálogo de la exposición *Carlos V y su ambiente*, Toledo, octubre-noviembre, 1958, página 128, núm. 184.

¹⁵ *Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965.

¹⁶ Exposición Internacional de Barcelona, 1929: *El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, 3.ª ed., revisada por Manuel Gómez-Moreno, Barcelona, 1929, pág. 315, Sala XXIII, núm. 2190.



Figs. 6-9. MARCELLUS COFFERMANS: *Visitación y Anunciación*. Madrid. Paradero desconocido y Sevilla. Museo de Bellas Artes

Es, sin duda alguna, por los tipos de los personajes, el modelado de los rostros y el tratamiento de las telas una obra típica de Coffermans y una de sus pinturas con calidades más finas. Si ha hecho pensar en el «Maestro del tríptico Morrison» se debe, más a que copia las actitudes que éste emplea en el grupo central de la pintura, por la que este anónimo de Amberes es conocido, que a características de estilo.

Tríptico. Virgen con el Niño.

Tabla. Centro 84×63 cm., puertas 86,5×28 cm. (cada una). Madrid. Colección Rodríguez Bauzá (en 1952). Paradero actual desconocido.

En el centro figura la Virgen sentada con el Niño sobre su regazo, jugando con las páginas del libro que sostiene su Madre. Los personajes aparecen representados a mayor escala de lo que es habitual en Coffermans. El grupo con la Virgen y el Niño en un interior, destaca ante un dosel brochado, flanqueado por columnas de jaspe. A izquierda y derecha la estancia abre a un frondoso y animado paisaje con cuidados matices en los tonos (fig. 12).

La composición, por lo que se refiere a las actitudes de la Virgen y el Niño, está tomada de la llamada *Madona Durán* o *Madona en rojo*, obra de Roger Van der Weyden (Prado, núm. 2722, Legado Fernández Durán). Como en tantas ocasiones, Coffermans suple su falta de creatividad tomando por modelo una pintura del gran maestro y creador bruselense. Las variantes, son sólo de detalle; así el tocado blanco que luce la Virgen bajo el manto que es ópaco en Weyden, Coffermans lo hace transparente y el Niño que, en el modelo, aparece con la cabecita vuelta hacia el libro que sostiene la Virgen, dirige aquí su mirada hacia el espectador. En todo lo demás sigue fielmente la composición de Weyden incluyendo el movimiento y plegado de las telas.

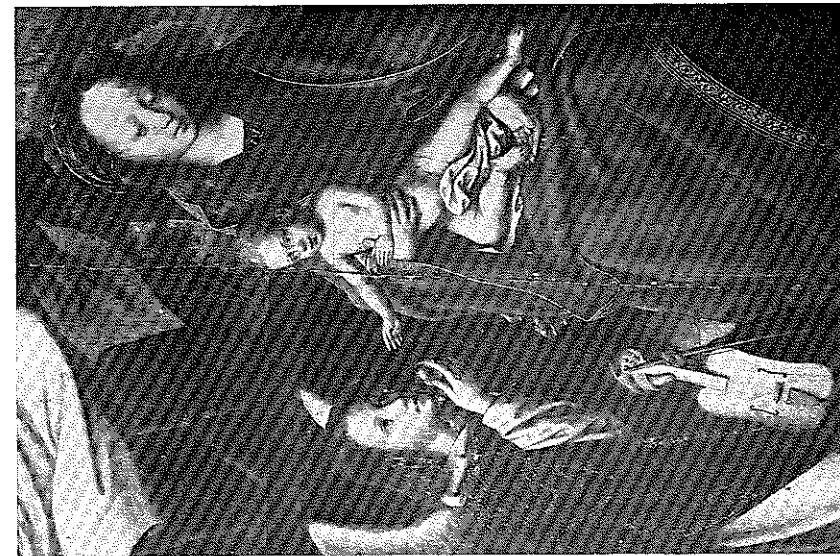
Las puertas son de tono neutro y llevan inscripciones con letras doradas. La de la izquierda dice: FOELIX/ES/SACRA/VIRGO/MARIA/ET OM/NI LAU/DEDIG/NISSI/MA+ y la de la derecha: QUIA/EX TE/ORTUS/EST/SOL IUS/TITIAE/CHRIS/TUS/DEUS/NOSTER+, que se corresponde con las oraciones después de la tercera lección de Maitines del Pequeño Oficio de la Virgen.

Lavalleye lo da como «copia libre de Van der Weyden» y, cita otro ejemplar, muy semejante, pero de «calidad inferior», en el Museo de Arte e Historia de Dortmund (iniv. e. 5026) y allí atribuido a Colin de Coter¹⁷.

Virgen con el Niño, «de la leche».

Tabla. 19×14 (amputada en la parte superior y los laterales). Madrid. Colección Traumann.

¹⁷ J. Lavalleye, *loc. cit.*, I, Amberes, 1953, pág. 28, núm. 31, lám. XXXV.



Figs. 10 y 11. MARCELLUS COFFERMANS: *Virgen con el Niño y ángeles* y detalle. Madrid. Museo Arqueológico Nacional



Figs. 12 y 13. MARCELLUS COFFERMANS: *Virgen con el Niño*. Paradero desconocido, y *Virgen con el Niño «de la leche»*. Madrid, Colección Traumann



La Virgen aparece sentada y vista hasta las rodillas amamantando al Niño que reposa sobre su regazo y mira hacia el espectador. El fondo es neutro, de tono verde unido (fig. 13).

Lo publicó por primera vez Lavalleye con atribución a Isenbrant y lo fecha hacia 1535¹⁸. G. Marlier en su estudio sobre Ambrosius Benson, considera esta obra de mano del antuerpiano Marcellus Coffermans y opina que sigue un prototipo muy difundido en los medios brujenses, del que existen numerosas versiones de distintos pintores¹⁹. Figuró en la Exposición de «Arte Flamenco en las colecciones españolas» de Brujas y Madrid con atribución a Isenbrant²⁰.

En nuestra opinión, los tipos de rostro de la Virgen y el Niño y la técnica que emplea en el modelado son, desde luego, absolutamente típicos de Coffermans. En cuanto a la fecha nos parece difícil de precisar puesto que el pintor sigue utilizando modelos tradicionales en fechas muy posteriores a la señalada por Lavalleye.

Tránsito o Dormición de la Virgen.

Tabla. 32,5×23,8. Madrid. Colección particular.

Al analizar la composición de esta escena vemos que, el pintor se ha sentido inclinado a copiar y mezclar detalles tomados, sin duda, de distintas obras y autores muy concretos. Así la Virgen y el lecho sobre el que yace, están directamente inspirados en la conocida obra, con igual asunto, de Hugo van der Goes que se conserva en el Museo Comunal de Brujas mientras que, el personaje que aparece en el primer término derecho sigue, con todo detalle, el dibujo considerado como tomado de obra perdida del propio Van der Goes²¹. Por otra parte los Apóstoles de la izquierda, los que asoman de perfil, a los pies de la cama y el que se ve al fondo con barba y tocado con gorro, los toma del difundido grabado de Schongauer. Su única aportación, si es que llega a serlo, se reduce a la figura del Apóstol, que sostiene la Cruz, en el centro del primer plano.

En la parte superior de la tabla y a escala mucho menor, se representa la *Asunción de María* acompañada por ángeles que aparecen graciosamente dispuestos a un lado y otro, como insertos dentro de un esquema que dibuja unas simbólicas alas. La Virgen sobre una nube tiene a sus pies el menguante y más arriba aparece el Padre Eterno que sale a recibirla flanqueado, también, por ángeles (fig. 14).

¹⁸ J. Lavalleye, *loc. cit.*, I, 1, Amberes, 1953, pág. 31, núm. 37, lám. XLI.

¹⁹ G. Marlier, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Damme, 1957, pág. 109, nota 16, núm. 65, lám. XVII.

²⁰ Catálogo, *Exposición Arte Flamenco en las Colecciones Españolas*, Brujas, Groenige Museum, 1958, pág. 80, núm. 52, y Madrid, *Sociedad Española de Amigos del Arte*, 1958, páginas 86-87, núm. 57.

²¹ Friedländer, *Early...*, IV, 1969, lám. 23.

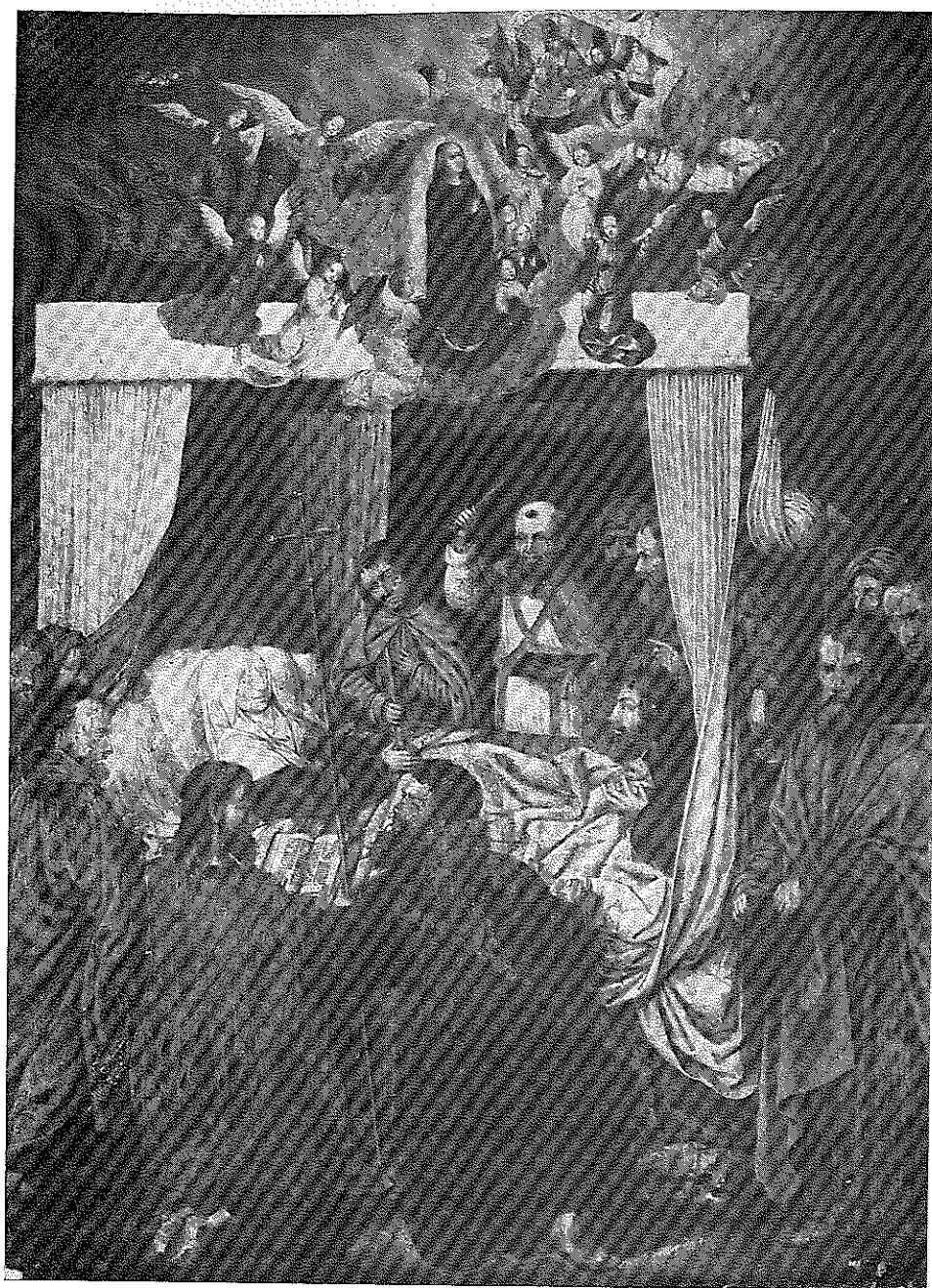
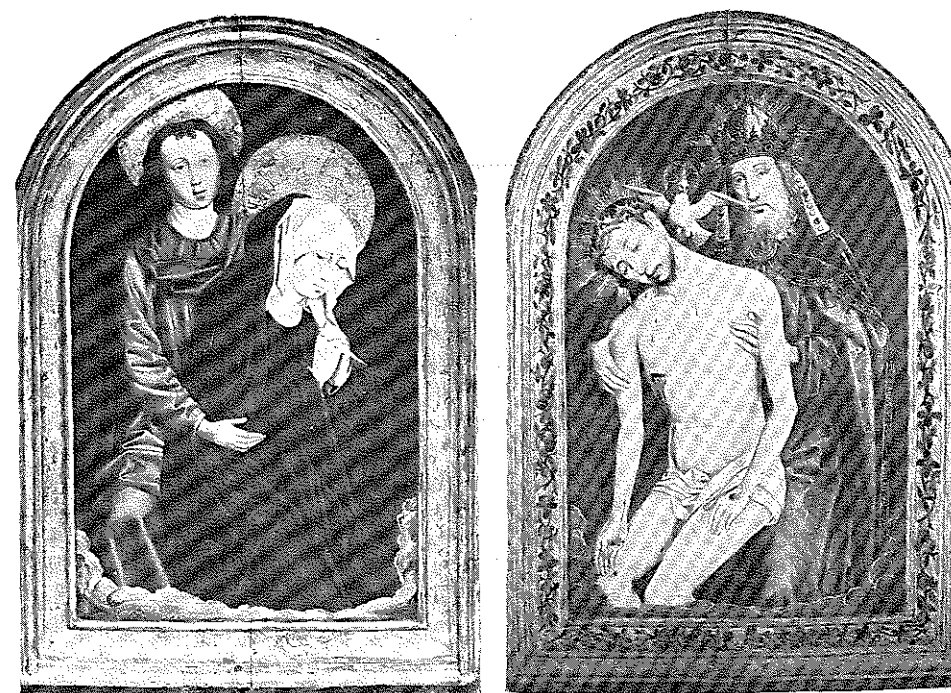


Fig. 14. MARCELLUS COFFERMANS: *Tránsito de la Virgen*. Madrid. Colección particular



Figs. 15-18. VRANCKE VAN DER STOCKT: Díptico con *Virgen desfallecida en brazos de San Juan y La Trinidad*. Madrid. Colección particular. Museo Arqueológico Nacional

El mismo tema del *Tránsito de la Virgen* se encuentra en otra conocida obra de Coffermans que se conserva en la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla en la que el pintor se limita a copiar fielmente el grabado de Schongauer que inspiró a numerosos artistas de todas las escuelas europeas²².

Vrancke Van der Stockt es pintor que, cronológicamente, corresponde a fines del siglo xv y no tiene ninguna relación con Coffermans pero nos parece oportuno, sin salirnos del tema de las Jornadas, señalar la aparición, en colección particular madrileña, de una importante obra de este bruselense, seguidor de Van der Weyden.

Se trata de una tabla, terminada en medio punto, que representa a la *Virgen desfallecida en brazos de San Juan* (56×39 cm.). Al interés de presentar esta obra, cuyo paradero hace mucho tiempo que se ignoraba, se añade el de ser puerta que, sin duda, formó díptico con la tabla, del mismo formato y medidas, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y figura a *La Trinidad* (Inv. núm. 51.916). Estos mismos temas, por separado, figuran en dos conocidos trípticos. Uno, obra de Roger Van der Weyden, presenta a la *Virgen desfallecida en brazos de San Juan*, a la izquierda y se completa con la tabla del *Crucificado* (Filadelfia, Museo de Arte). Aunque las figuras están vistas de cuerpo entero, la Virgen muestra el mismo gesto y actitud que en nuestra tabla. San Juan sostiene de igual forma a la Virgen, pero con la variante de estar visto de frente. El otro díptico, atribuido al taller de Robert Campin, tiene como puerta izquierda *La Trinidad*, tema que aparece en la tabla derecha del madrileño y con las relaciones que ya expusimos en nuestro citado volumen I. Como pareja tiene la llamada *Virgen con el Niño de la Chimenea* (Leningrado, Museo del Ermitage)²³.

Ya en 1927 Angulo Íñiguez, cuando la pintura que nos ocupa parece se conservaba en el Museo de Oldemburg, daba razones suficientes para considerarla parte de un díptico que tenía por pareja la del Museo Arqueológico Nacional²⁴; y en el volumen I, sobre la *Pintura de los Primitivos Flamencos en España*, incluimos esta última tabla entre las obras

²² Cuadros de la Catedral de Sevilla, en «Bética», II, 1914.—Sevilla y la Exposición Iberoamericana, Album Artístico, núm. 6, edición E. Piñal, Sevilla (s. a.).—B. Santos Olivera, *Guía Ilustrada de la Catedral de Sevilla*, Madrid, 1930, pág. 24.—Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, IV, 1, 1934, pág. 17.—L. Saralegui, *Iconografía medieval*, en «Arte Español», tomo XV, 1944-46, pág. 63.—J. S. Montoro, *La Catedral y el Alcázar de Sevilla*, «Monumentos Cardinales de España», III, Madrid, 1948, pág. 97.—J. Guerrero Lovillo, *Sevilla*, «Guías Artísticas de España», Aries, Barcelona, 1952, pág. 58.—E. Valdivieso, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978, núm. 180, lám. XXXIX.

²³ Craig Harbison, *Realism and Symbolism in Early Flemish Painting*, en «The Art Bulletin», XLVI, núm. 4, diciembre, 1964.

²⁴ D. Angulo Íñiguez, *Reconstrucción de un díptico del Museo Arqueológico*, en «Arch. Español Arte y Arq.», 1927, pág. 374.

de Van der Stockt porque, en nuestra opinión, presenta los caracteres que consideramos típicos del pintor²⁵.

Por otra parte, el fondo muestra en las dos tablas un color rojo oscuro con idéntica tonalidad y en su borde inferior una franja de nubes del mismo tipo. Conservan las dos pinturas sus marcos originales y éstos tienen las señales de las charnelas y el hueco para el cierre del díptico²⁶. En definitiva, nos produce satisfacción la localización de esta tabla y saber que en la actualidad se encuentra en colección de Madrid (figs. 15-18).

²⁵ E. Bermejo, Madrid, 1980, págs. 146-147, núm. 16, fig. 140. Con bibliografía anterior sobre la pintura del Museo Arqueológico.

²⁶ En el del Museo Arqueológico una reciente restauración muestra repintes en la decoración vegetal que lo recorre.